De 1898 à 1902 : regards sur la fiction en Espagne au début du XXe siècle

Autor(en): **Pageaux, Daniel-Henri**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **32 (1997)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-265042

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DE 1898 À 1902
REGARDS SUR LA FICTION EN ESPAGNE AU DEBUT DU XXe SIÈCLE

Faire de 1902 l'année des débuts littéraires de la fameuse «Génération de 98» n'a rien d'original ni d'arbitraire. Il ne sera pas question ici, bien évidemment, de reprendre ou d'examiner l'histoire controversée de cette appellation. Pour ne pas redire ce qui a déjà été dit sur ce premier XXe siècle en Espagne, je souhaite, en renforçant la date de 1902 comme limite historiographique, donner quelque validité à la notion de «rupture» dans le domaine littéraire en examinant quatre textes qui relèvent plus ou moins du genre romanesque. Leur lecture, nécessairement rapide, aura donc pour objet d'identifier les éléments qui peuvent être considérés comme «novateurs», d'en apprécier la nature et la portée.

I

En 1898 l'Espagne, on le sait, perd ses dernières colonies: Cuba, Puerto Rico et les Philippines qui passent sous contrôle américain. Que cette défaite à la fois politique et psychologique ait eu des répercussions sur la vie politique, sociale et morale en général, nul ne saurait le contester. Mais le mal était déjà dans la péninsule avant cette date et l'on doit encore citer *Los males de la patria* (1890) de Lucas Mallada, l'*Idearium español* (1897) d'Angel Ganivet et *En torno al casticismo* (1896) de Miguel de Unamuno qui reprend des articles parus dans les mois précédents dans *La España moderna*. On se souviendra que l'un d'eux s'intitule «Sur le marasme actuel de l'Espagne».

Il n'est pas dans mes intentions de reprendre la question du «désastre» de 98 pour en voir les conséquences, directes ou indirectes, sur la littérature. Sur la trop fameuse «Génération de 98» on a

énormément écrit. Je mets à profit un ouvrage critique récent d'Eduardo Mateo Gambarte pour faire brièvement le point de la question. Il rappelle la formule «génération du désastre» de Gabriel Maura (1908) qu'on a pu appeler le Saint Jean Baptiste de la Génération de 98. Il souligne le rôle capital joué par le philosophe Ortega y Gasset dans la définition du concept de génération comme minorité agissante, en particulier dans *El tema de nuestro tiempo* (1923). Il reprend de manière convaincante l'argumentation de Vicente Cacho Viu qui fait d'Ortega y Gasset le promoteur de l'idée de génération en Espagne, reprise à son compte par l'écrivain Azorín pour accréditer à des fins personnelles l'idée d'une cohérence générationnelle, lancer la formule de «Génération de 1898» (après avoir hésité sur les dates, 1896,1897...) et faire pièce à la génération nouvelle qui s'affirmait avec Ortega y Gasset, dans *Dos generaciones* (1910) et dans *Clásicos y modernos* (1913).

Il est vrai qu'Azorín a toujours plaidé pour l'existence d'une Génération de 98. En 1941 il écrivait encore dans l'épilogue à *Pío Baroja en su rincón* de Miguel Pérez Ferrero: «Elle existe. Et elle existe indépendamment de son historicité. Si l'on croit en elle, elle existe» (Gambarte, 1996: 152). On comprendra que cet acte de foi ne saurait nous suffire ni même nous convaincre. D'autres se sont employés à préciser, nuancer, voire contester ladite génération. C'est ainsi que Guillermo Diaz Plaja a pu faire coïncider les débuts d'une nouvelle littérature avec le *Modernismo* et faire de 1902 non pas seulement l'année qui voit la fin de la Régence et l'avènement d'Alphonse XIII, mais l'année où, de façon significative et comme symbolique, sont publiés des textes qui, par leur qualité et leur originalité, vont marquer l'histoire littéraire. Et de citer deux romans: *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La Voluntad* de Martínez Ruiz qui deviendra Azorín, faisant du nom de son personnage son pseudonyme littéraire définitif, et deux textes de fiction *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno et *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán.

Or, ces textes ne marquent nullement les débuts littéraires des écrivains cités. Ils ont été surabondamment étudiés. Sans doute, ceux

qui révoquent en doute l'existence d'une Génération de 98 mettent l'accent sur la singularité de chaque oeuvre, ce que fait par exemple Summer M. Greenfield. Mais on a multiplié aussi les comparaisons, les parallèles, entre Baroja et Azorín, les deux amis d'alors, évidemment (Pedro Laín Entralgo, Rafael Cansinos Assens, E. Inman Fox parlant de deux romans jumeaux...); entre Baroja et Valle-Inclán (comme l'a fait Hans Jeschke, ajoutant Antonio Machado lorsqu'il veut comparer les figures féminines). Et les regroupements entre Unamuno, Baroja et Azorín (Segundo Serrano Poncela, F. Lázaro Carreter). Bien plus: dans sa remarquable préface à *Antonio Azorín*, (Cátedra, 1991), roman postérieur à *La Voluntad*, Manuel María Pérez López mentionne les quatre textes et parle d'une «éclosion spectaculaire» en la commentant en ces termes: «la rupture avec le roman traditionnel était en marche» (1991: 45).

C'est cette rupture, signalée, reconnue, que je souhaiterais examiner. A ma connaissance, on n'a en effet jamais abordé ces quatre textes comme s'ils constituaient un seul et même corpus. Je voudrais tenter aujourd'hui cette lecture, tout en étant conscient des différences et des originalités irréductibles de chaque texte.

II

L'identification d'élements novateurs dans les quatre textes ne peut procéder d'une étude thématique, d'une étude de contenu. Celle-ci aboutirait à montrer comment ces textes mettent en fiction le mal être, le mal vivre, la crise espagnole. L'entreprise prendrait la littérature comme un lieu de vérification, au reste plus ou moins pertinente pour chaque texte. Or, nous souhaitons proposer des lignes d'analyse communes et valables pour l'ensemble des textes. Il n'en est pas moins vrai que les quatre textes en question développent une métaphore de la maladie, physique ou mentale, ou les deux à la fois qui peut à bon droit être qualifiée de thématique d'époque.

La Voluntad procède d'un avant-texte intitulé *Diario de un enfermo*. La maladie, ici, est l'aboulie, l'apathie. Faut-il rappeler que cette «maladie» avait déjà fait l'objet d'un diagnostic dans l'*Idearium*

español par A. Ganivet? Ossorio, protagoniste de *Camino de perfeccción* est un «dégénéré». Lui et Azorín, personnage de *La Voluntad* s'interrogent sur le sens à donner à la vie, tandis qu'Apolodoro, le jeune homme d'*Amor y pedagogía*, victime des élucubrations scientifiques de son père, obsédé de pédagogie rationnelle, positive, s'interroge en reprenant les mots mêmes d'Hamlet (non mentionné): «Vivre, dormir, rêver peut-être» (chap. XIII). Il finira par se suicider. Quant au texte de Valle-Inclán, il s'ouvre sur une lettre qui annonce la mort prochaine d'une jeune femme, Concha, avec laquelle Xavier, Marquis de Bradomín, narrateur de cette «sonate», va passer d'ultimes nuits d'amour: variante post-romantique de l'amour morbide. Question: si cette thématique générale de la maladie peut illustrer, de façon métaphorique ou allusive, la crise espagnole, si elle montre quelles images dramatiques, dysphoriques dominent ou hantent un imaginaire espagnol, en quoi est-elle une réponse à la question de la «rupture»?

La question se pose encore si l'on utilise les mêmes textes pour cerner de plus près la crise intellectuelle et morale de l'Espagne dans les années qui font passer d'un siècle à l'autre. Cette crise s'est manifestée, littérairement, avant 1898. Elle est identifiable déjà, comme nous avions voulu le montrer, avec le *Nazarín* (1895) de Pérez Galdós. On peut comparer la sortie d'Ossorio de Madrid vers Tolède à celle de Nazarín, le prêtre errant, et mettre en parallèle les critiques adressées à la vie moderne, même si les tonalités sont différentes. L'inquiétude fin de siècle est à l'oeuvre dans les écrits d'Unamuno, alors jeune socialiste, et d'Angel Ganivet. Rappelons que *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) sera salué par Martínez Ruiz (alias Azorín) dans une conférence à l'Ateneo (29-XI-1903) comme l'expression de la littérature la plus nouvelle (*literatura novísima*).

On passerait ainsi de la maladie individuelle à une maladie du corps social, à cette Espagne «noire» qui doit beaucoup à Emile Verhaeren et au peintre Solana. On perd cependant au passage les deux textes de Valle-Inclán et de Unamuno, le premier trop volontairement tourné vers une Galice intemporelle, ou trop marquée par un

féodalisme des anciens âges, le second beaucoup trop près de la fable philosophique pour prétendre à une quelconque traduction d'une situation présente. Mais il est évident que les deux autres textes déploient une large thématique critique: contre la capitale, ses turpitudes, contre la vie provinciale (Yécora chez Baroja, «cléricale, triste, antipathique», Yecla, «bourg terrible», chez Azorín), contre l'emprise religieuse, celle de l'Eglise catholique et contre l'éducation qui en découle (thème critique de la Génération de 98, comme l'a montré Bernard Shaw), à la différence de la critique de l'éducation faite chez Unamuno à partir d'une foi trop exclusive dans certaines idées modernes.

Il serait alors plus intéressant de voir comment chaque texte conteste, à sa manière, un état présent de la culture, une certaine modernité, s'opposant à ses mythes (progrès, régénération, maître mot de l'époque), à l'esprit scientifique épris de découvertes, objet de critiques comme dans *La Voluntad*. Dans ce roman, on lit des critiques adressées au journalisme comme seule expression culturelle, contre la vanité du savoir (entassé à la Bibliothèque nationale) qui recoupent celles déjà faites dans une autre optique par Pérez Galdós par le truchement du personnage de Nazarín. En plongeant dans un espace et un temps archaïques avec Valle-Inclán, en adoptant le ton de la satire avec Unamuno, en choisissant l'esthétique réaliste avec Baroja et Unamuno, ces textes proposent aussi d'autres références culturelles et d'autres modèles: le peintre Greco que l'Espagne redécouvre, Alonso Quijano et non Don Quichotte, différence présente dans l'essai d'Unamuno de 1896, Larra que la jeunesse madrilène honore et redécouvre. En proposant aussi d'autres lectures européennes en réponse à la crise espagnole: Schopenhauer, Tolstoï, Montaigne pour Azorín, Nietzsche pour Baroja, Leopardi entre autres pour Unamuno, Sade, le divin marquis cité par cet autre marquis qu'est le Bradomín de Valle-Inclán.

Il faut pourtant reconnaître que ces nouvelles références culturelles ne constituent pas une véritable réponse à la question que pose la «rupture». Elles marqueraient beaucoup plus ce qu'on pourrait appeler la crise fin de siècle et renverraient à une thématique d'époque qui a

été analysée à l'échelle espagnole et européenne par Hans Hinterhäuser. La «rupture» serait à chercher à un niveau plus profond ou autre: celui de la nature et du statut de la fiction, celui de l'écriture.

III

De la thématisation de la crise en littérature nous sommes amenés à envisager une littérature en crise, c'est-à-dire, pour rester fidèle à l'étymologie du mot, une littérature qui se livre à un examen sinon de sa raison d'être, du moins de sa nature et de sa fonction.

L'écriture de la provocation apparaît comme la caractéristique majeure commune aux quatre textes étudiés. Elle permet encore d'allier les niveaux thématique, esthétique et stylistique. Elle représenterait la première manifestation, la traduction d'une volonté de rupture.

Dans cette perspective, nul doute qu'*Amor y pedagogía* offre l'expression la plus littéraire de cette volonté de provocation, avec le système étrange, déroutant de paratextes qui encadrent la mince histoire de la famille Carrascal. Avec la dédicace «L'Auteur dédie cette oeuvre au Lecteur», ce sont précisément ces instances de narration et de réception qui sont examinées et remises en question. L'auteur Unamuno est présenté un écrivain «extravagant» dont la volonté délibérée est de «perturber» le lecteur avec des «bouffonneries». Il est un ignorant des lettres espagnoles qu'il fustige (le dramaturge du XVIIIe siècle Moratín est particulièrement visé). L'épilogue démythifie le livre, en tant que produit. Il est nécessaire à un texte jugé trop court par l'éditeur; il remplit l'enveloppe d'un produit, il grossit et complète celui-ci, pour faire bon poids, par le texte inédit d'un des personnages: un traité de cocotologie, ou art de faire les cocottes en papier. Mais il remet aussi en cause la notion de personnage en imaginant leur devenir possible ou celle de dénouement, comme si l'histoire devenait aléatoire (et d'aucuns voient dans ce trait esthétique une caractéristique de la littérature post-moderne...).

C'est dans l'élaboration d'une atmosphère décadente, mêlant érotisme et religion, féodalisme moyen-âgeux et raffinement pervers que se traduit la volonté de provocation chez Valle-Inclán qui présente un homme, Xavier, entre deux femmes prisonnières de leur désir. Mais Xavier est aussi la version vénéneuse du mythe de Don Juan, rival de Dieu, initié à l'amour par sa tante à l'âge de onze ans, irrespectueux de tout principe moral, social: un être essentiellement asocial, une menace élégante, inquiétante pour l'ordre moral et social. On retrouve ces motifs de la provocation chez Baroja qui multiplie les exemples de «fureur sexuelle», d'«érotisme brutal», d'amours lesbiennes...

La provocation redevient stylistique et d'ordre poétique avec Azorín. L'apostrophe au lecteur n'est qu'une manifestation particulière de la volonté de déranger le lecteur par un présent de l'indicatif omniprésent, expression de l'annulation inquiétante du temps. Le «roman» en tant qu'histoire se double d'une littérature d'essai ou métalittérature, consacrée à l'examen de toutes les dimensions du phénomène littéraire, depuis l'inspiration jusqu'aux réactions du public lecteur, condamné au journalisme, à une littérature de l'éphémère.

On peut ainsi avancer l'hypothèse d'une fiction en crise et la vérifier à différents niveaux.

1) Au niveau narratif, on observe une disparition de la logique causale conventionnelle; le roman ou ce qui en tient lieu n'est plus l'image d'un ordre du monde en réduction. Romans de l'errance aléatoire (Baroja, Azorín), ils accordent une priorité au point de vue subjectif, ouvertement revendiqué par la narrateur de *La Voluntad*. De même, chez Valle-Inclán, où la déroutante première personne introduit une logique de l'arbitraire absolu. Celui-ci se retrouve dans *Amor y pedagogía*, mais contesté par celui-là même qui est désigné et se désigne comme auteur. On observe également chez Baroja et Azorín des passages de la troisième à la première personne, des dialogues chez Azorín (Platon est invoqué...) qui viennent altérer l'ordonnance narrative linéaire. Celle-ci ne connaît pratiquement pas d'altération chez Valle-Inclán, mais il faut remarquer que l'histoire

débouche sur une fin ambiguë comme dans d'autres textes: on l'a vue en particulier à propos du texte d'Unamuno. Il faudrait alors citer les interrogations sur la vraie personnalité d'Azorín et celles sur la véritable éducation nouvelle voulue par Ossorio pour son enfant. Or, elle est remise en question par l'attitude bigote de la belle-mère qui, à la dernière phrase, introduit une dissonance ironique.

2) Au niveau des personnages. C'est un des aspects particuliers de la crise de la fiction observée. Même si la notion de personnage n'est pas fondamentalement remise en question (Unamuno s'est plus engagé que les autres dans cette voie, en remettant en cause la notion de créateur face à une certaine autonomie du personnage), il faut remarquer à quel point les personnages des quatre textes sont livresques, élaborés à partir d'une intertextualité qui ne cherche nullement à s'effacer. Tous ces personnages sont d'ailleurs des images d'écrivant, d'hommes en train d'écrire ou prétendant à une certaine originalité de poète, comme Apolodoro. Dans *La Voluntad* comme dans les autres textes est inscrit le dilemme de la vie et de la fable («La vie ne connaît pas la fable»...). Mais pour deux d'entre eux (Azorín, Bradomín), ils deviendront des sortes de mythes personnels.

3) Au niveau du genre littéraire. Si les textes de Baroja et d'Azorín renvoient au genre reconnu du «roman», on vient de voir à quel point les éléments constitutifs d'un certain roman antérieur, traditionnel, réalistico-naturaliste ou symboliste, sont mis à mal: il y a décodification d'un genre et de ses critères esthétiques afférents. La «sonate» de Valle-Inclán appelle non seulement celles qui correspondent à d'autres saisons (elles vont venir), mais ces «mémoires» de Bradomín renvoient à un type particulier de fiction jouant de la fragmentation et proche parfois de prose poétique. Quant à Unamuno, il s'est déjà engagé, après avoir abandonné l'esthétique traditionnelle (*Paz en la guerra*, roman de 1897), dans la voie de la *nivola*, petit roman qui remet en cause tous les critères du roman du siècle passé.

L'altération de la logique narrative, la discontinuité du texte, l'ambiguité de son dénouement, le brouillage des coordonnées qui fondent un personnage ou qui définissent un genre aboutissent à la

question majeure, variante esthétique de l'écriture de la provocation: que racontent ces textes? Il est curieux de remarquer que Jean Cassou, hispaniste bien connu, commentant presque à chaud cette jeune littérature et en particulier Baroja dont les romans sont pourtant les plus proches de l'esthétique dite «traditionnelle», en vienne à noter qu'il s'agit de textes où il ne se passe rien (*Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Kra, 1929), ou qu'un Philippe Soupault puisse faire le parallèle entre Baroja, Proust et Svevo (cité par José García Mercadal, 1947, II).

On dirait que ces textes ont déjà répondu à l'avance au principe que posera Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*, 1925) selon lequel «l'essence du romanesque n'est pas dans ce qui se passe». Ou qu'ils illustrent l'idée selon laquelle le roman «pour évoquer sa propre réalité interne a besoin de déloger et d'abolir la réalité environnante». Ce paradoxe rejoint la proposition du critique italien contemporain Francesco de Sanctis que le jeune Beckett cite dans son essai sur Proust (éd. Minuit, 1990): «*Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla.*» Nos quatre textes en contestant la *mimesis* sur laquelle repose un certain réalisme, s'emploient à tuer cette «réalité» conventionnelle qu'a accréditée le roman triomphant du XIXe siècle.

* * *

Aussi cette orientation esthétique que nous tentons de dégager nous rend-elle prudent ou nuancé quant à la nature exacte de l'innovation ou de la rupture opérée par ces textes. Aujourd'hui, tout au moins pour deux d'entre eux, la critique ne cherche pas à dissimuler leur dimension novatrice: Antonio Risco a montré comment Azorín anticipe pour ainsi dire les principes du Nouveau Roman et Iris Zavala lit Unamuno (*Niebla* en particulier) en fonction du principe de la dialogie bakhtinienne.

Notre lecture propose des perspectives beaucoup moins ambitieuses, mais respectueuses de l'histoire et de l'évolution des formes romanesques à la fin du siècle dernier. Elle s'inspire volontiers de

l'analyse qu'a faite Michel Raimond pour ce qui est de la littérature française. Le cadre chronologique qu'il a proposé convient à notre propos: des lendemains du Naturalisme aux années 20. Soit, pour l'Espagne, de l'héritage (qui est loin d'être terminé en 1902 de Pérez Galdós, mais aussi de Valera, de Pereda) aux écrits d'Ortega y Gasset, déjà cités à celui d'Unamuno (*Cómo se hace una novela*, 1926).

Les quatre textes envisagés montrent comment l'histoire racontée (car elle existe) est aussi l'occasion (n'allons pas jusqu'à dire le prétexte, car nous en ferions des textes d'expérimentation ou de littérature «pure», ce qu'ils ne sont pas, à l'évidence) de remettre en question les procédures narratives, l'autorité énonciative d'un narrateur tout puissant, la réalité d'un réel objectif faisant face au narrateur observateur, et d'interroger la fiction dans sa nature et dans son pouvoir d'illusion mimétique, «réaliste», mais non dans son pouvoir de fabulation, même lorsqu'il est dénoncé comme chez Unamuno.

Ces textes contestent donc un certain réalisme esthétique et romanesque. Ils sont donc bien les contemporains de *Paludes* (1896) de Gide et d'*A ilustre casa de Ramires* (1897) du Portugais Eça de Queiros, mais aussi du roman «métaphysique» de Barrès, ou du roman «cérébral» de Rémy de Gourmont. Ils peuvent à ce titre illustrer les propositions de G. Genette (*Travail de Flaubert*, 1983) et de R. Barthes («Littérature et méta-langage» [1959], dans *Essais critiques*). S'il n'est pas exact de partir de Flaubert comme premier jalon pour une nouvelle littérature, ce qu'ils font tous deux, il est vrai de soutenir que la littérature apparaît, en cette fin de siècle, de plus en plus «foncièrement problématique» (G. Genette) et qu'elle est «moderne» en ce qu'elle commence, comme on l'a vu avec ces textes du début du siècle en Espagne, à «réfléchir sur elle même». Mais on doit à la vérité (historique et esthétique) de dire que Cervantes l'avait déjà fait bien avant, à sa manière....

Daniel-Henri PAGEAUX
Sorbonne Nouvelle

Références bibliographiques

Cacho Viu (Vicente), «Ortega y Gasset y el espíritu del 98», *Revista de Occidente*, n°s 48-49, mayo 1985, pp. 9-53.

Díaz-Plaja (Guillermo), *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.

Gabriele (John P.) éd., *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Orígenes, 1990.

Gambarte (Eduardo Mateo), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Sintesis, 1996.

García Mercadal (José), *Pío Baroja en el banquillo*, Zaragoza, 1947, vol. I (Tribunal espanol), vol. II (Tribunal extranjero).

Greenfield (Summer M.), *La generación de 98 ante España*, Madrid, 1984.

Inman Fox (E.), *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa, 1976.

Jeschke (Hans), *La generación de 98 en España*, Santiago de Chile, ed. Universitaria, 2 a ed. (1 a Madrid, Editora Nacional, 1954).

Laín Entralgo (Pedro), *La generación del 98*, Madrid, Austral, 1947.

Lázaro Carreter (Fernando), *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

Pageaux (D.-H.), «Eléments pour une lecture de *Nazarín*», *Revue de Littérature comparée*, avril-déc. 1978, 455-465.

Pérez López (Manuel María) éd., *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 1995.

Raimond (Michel), *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années 20*, Paris, J. Corti, 1968.

Risco (Antonio), *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

Serrano Poncela (Segundo), *El secreto de Melibea*, Madrid, Taurus, 1959.

Shaw (Donald), *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1985.

Zavala (Iris M.), *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.